

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

6

# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Ένυκρ



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ  
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Ingres.

# Zàv 'Ωγκùστ Ντομινίκ "Ενγκρ

**Ο** ΖΑΝ ΩΓΚΥΣΤ ΝΤΟΜΙΝΙΚ ΕΝΓΚΡ γεννήθηκε στὸ Μοντωμπάν στὶς 29 Αὐγούστου τοῦ 1780. Ὁ πατέρας τοῦ, γλύπτης διακοσμητῆς μὲ πολλὰ ταλέντα, διακρίνει πολὺ νωρὶς τὴν κλίση τοῦ γιοῦ τοῦ καὶ προσπαθεῖ νὰ ἀξιοποιήσῃ τὰ λαμπρά τοῦ προσόντα. Τὸ πιὸ παλιὸ σχέδιο τοῦ "Ἐνγκρ ποὺ ἔχομε χρονολογεῖται ἀπὸ τὸ 1789.

Τὸ 1791 ἔγινε δεκτὸς στὴν Ἀκαδημία τῆς Τουλούζης, ποὺ μέλος τῆς ἦταν ὁ πατέρας τοῦ. Ἐκεῖ ἀρχίζει τὴν καλλιτεχνική τοῦ ἐκπαίδευση μὲ τρεῖς δασκάλους: τὸ ζωγράφο Ρόκ, τὸν τοπιογράφο Μπριάν καὶ τὸ γλύπτη Βιγκόν. Συνάμα μελετάει μουσικὴ καὶ ὑστεραὶ ἀπὸ λίγο παίρνει τὴν θέση τοῦ δευτεροῦ βιολιοῦ στὴν δημοτικὴ ὁρχήστρα, πράγμα ποὺ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ ἀποκτήσῃ σὲ ἥλικία δεκατεσσάρων ἐτῶν κάποια οἰκονομικὴ ἀνεξαρτησία. Τὸ 1797, σίγουρος δὲ τοῦ ὅπως καὶ τὸ περιβάλλον τοῦ γιὰ τὸ ταλέντο τοῦ καὶ τὸ λαμπρὸ μέλλον ποὺ τοῦ ἐπιφυλάσσεται, φεύγει γιὰ τὸ Παρίσι καὶ γίνεται μαθητὴς τοῦ Νταβίντ. Ἐκεῖ ὁ νεαρὸς "Ἐνγκρ δέχεται τὴν ἐπίδραση τῆς ἐλληνικῆς ἀρχαιότητας ποὺ προκαλοῦσε τὸ ἐνδιαφέρον τῆς ἐποχῆς. Τὸ 1801 τὸ δίνον τὸ Μεγάλο Βραβεῖο τῆς Ρώμης γιὰ τὸ ἔργο τοῦ οἱ Πρεσβευτὲς τοῦ Ἀγαμέμνονα ἔρχονται στὴ σκηνὴ τοῦ Ἀχιλλέα γιὰ νὰ τὸν παρακαλέσουν νὰ πολεμήσῃ.

Τὸ ταξίδι στὴν Ρώμη ἀναβάλλεται ἐξαιτίας τῆς κακῆς οἰκονομικῆς καταστάσεως τῆς κυβερνήσεως. Ὁ "Ἐνγκρ, περιμένοντας νὰ φύγη γιὰ τὴν Ἰταλία, παρουσιάζει γιὰ πρώτη φορὰ δονλειά τον στὸ Σαλὸν — τὴν ἐπίσημη ἐτήσια καλλιτεχνικὴ ἔκθεση στὸ Παρίσι — τὸ 1802 μ' ἔνα γυναικεῖο πορτραῖτο καὶ ἀργότερα, τὸ 1806, μὲ τὸν Ναπολέοντα. Α' στὸν αὐτοκρατορικὸ θρόνο, ποὺ προκαλεῖ ἔκπληξην καὶ καθόλου εὐνοϊκὲς κριτικές. Στὸ μεταξὺ δὲ Βοναπάρτης τοῦ παραγγέλνει, τὸ 1804, τὴν προσωπογραφία τοῦ σὰν Πρώτου "Υπάτου, ποὺ τὴν προσδοξεῖ γιὰ τὴν πόλη τῆς Λιέγης. Ἡ ἐκδήλωση τῆς ἐπίσημης ἐκτιμήσεως ἀνταμείβει τὴν πρώτη μεγάλη προσωπογραφία τοῦ. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἀρχὴ μιᾶς σειρᾶς πινάκων ποὺ θὰ τοῦ ἐπιτρέψουν νὰ κερδίσῃ τὴ ζωή τον· περιλαμβάνει ἀληθινὰ ἀριστονοργήματα, δῆλως τὰ πορτραῖτα τοῦ Φιλιμπέρ Ριβιέρ, τῆς Κυρίας Ριβιέρ καὶ τῆς Δεσποινίδος Ριβιέρ (1806), ποὺ βρίσκονται καὶ τὰ τρία στὸ Λούβρο, τὸν ζωγράφον Γκρανέ καὶ τῆς Κυρίας Ντεβωσαὶ (1807).

Τὸν Ὁκτώβριο τοῦ 1806 δὲ "Ἐνγκρ πηγαίνει ἐπιτέλους στὴν Ρώμη, ὅπου θὰ μείνῃ σὰν ὄπτροφος στὴ Βίλλα τῶν Μεδίκων ὧς τὸ 1810. Ἐκεῖ ἀνακαλύπτει τὸν Ραφαήλ καὶ τὴν ἵταλικὴν Ἀναγέννηση, ποὺ θὰ σφραγίσουν τὴν τεχνοτροπία τοῦ καὶ θὰ τῆς δώσουν ὀριστικὴ κατεύθυνση. Αὐτὰ τὰ χρόνια δονλειᾶς εἶναι τὰ πιὸ γόνιμα, μὲ τὰ γυμνὰ — ἀνάμεσά τους ἡ Λουδομενη, ἡ ὀνομαζόμενη τῆς Βαλπενσόν —, τὰ τοπία, τὰ σχέδια, τὰ πορτραῖτα καὶ τὶς ἴστορικὲς συνθέσεις. Ὁ "Ἐνγκρ εἶναι ἀπόλυτος κύριος τῆς τέχνης του.

Ἄλλὰ στὴ Γαλλία δὲν ἀρέσουν οἱ πίνακες ποὺ ζωγράφισε στὴν Ἰταλία. Ἀπογοητευμένος καὶ πικραμένος, δὲ "Ἐνγκρ ἀποφασίζει νὰ μείνῃ στὴ Ρώμη· ἐκεῖ θὰ δονλέψῃ ὧς τὸ 1820. Τὸ 1813 παντρεύεται τὴ δεσποινίδα Σαπέλ, τὴν ὡραία κόρη τοῦ Γκερέ, ποὺ ἔρχεται στὴ Ρώμη γιὰ τὸ γάμο. Θὰ τὸν κάνῃ πολὺ εὐτυχισμένο. Τὸ 1814 ζωγραφίζει στὴ Νεάπολη τὴν προσωπογραφία τῆς Καρο-



1

λίνας Βοναπάρτη καὶ δῆλης τῆς οἰκογένειας Μυρὰ καὶ ἐκθέτει στὸ Σαλὸν τὰ ἔργα τοῦ ὁ Ραφαήλ καὶ ἡ Φορναρίνα, ὁ Δὸν Πέδρο τοῦ Τολέδου, καὶ ἄλλα· ἡ κριτικὴ δὲν τοὺς ἐπιφυλάσσει καλύτερη ὑποδοχή. Μὲ τὴν πτώση τοῦ Ναπολέοντα, οἰκονομικὲς δυσκολίες, ἐνοχλήσεις τῆς ψυχίας καὶ οἰκογενειακὲς στενοχώριες ἐγκατιτάζουν γιὰ τὸν "Ἐνγκρ μιὰ περίοδο ἀρκετὰ δυστυχισμένη· ζωγραφίζει τότε μὲ μανία διτιδύποτε τὸν παραγγέλνοντα. Ἀπὸ τὸ 1815 ὡς τὸ 1819 ἐκτελεῖ πολυάριθμες προσωπογραφίες. Τὸ 1820, ἀκολούθωτας τὶς συμβούλες τοῦ φίλου του γλύπτη Μπαρτολίνι, φεύγει ἀπὸ τὴν Ρώμη καὶ πηγαίνει στὴ Φλωρεντία· ἐκεῖ δονλεύει τὴ Δέηση τοῦ Λουδοβίκου ΙΙ', ποὺ τὸν παράγγειλε ὁ νομάρχης τοῦ Μοντωμπάν. Θὰ παρουσιάσῃ τὸ ἔργο αὐτὸς στὸ Παρίσι, στὸ Σαλὸν τοῦ 1824, μὲ πολλοὺς ἄλλους πίνακες ποὺ θὰ γίνονται εὐνοϊκὰ δεκτοί. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐποχὴν ἀρχίζει νὰ ἔχῃ ἐπιτυχίες ποὺ βασίζονται στὴν ἀμφίβολη φιλολογικὴ τοῦ ἐμπνευση. Τὸ 1825 ἐκλέγεται μέλος τῆς Ἀκαδημίας Καλῶν Τεχνῶν, κατόπιν, τὸ 1829, γίνεται καθηγητὴς στὴ Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν, στὴ θέση τοῦ Ρενιώ.

Άλλὰ μετὰ τὴν ἀδιάφορη ὑποδοχὴν ποὺ ἔγινε στὸ ἔργο τοῦ δὲ "Αγιος Συμφοριανὸς — τὸ εἶχε δονλέψει δέκα χρόνια —, δογισμένος δὲ "Ἐνγκρ ζητάει καὶ παίρνει τὸ 1834 τὴ θέση τοῦ διευθυντῆ τῆς Ἀκαδημίας τῆς Γαλλίας στὴ Ρώμη, ποὺ εἶχε ἀφήσει κενὴ δὲ "Οράς Βερνέ. Ἀφοσιώνεται σ' αὐτὸς τὸ ἔργο μὲ ἀξιοθαύμαστη εὐσυνει-

δησία, ἐγκαταλείποντας γιὰ χάρη τῶν μαθητῶν του τὶς προσωπικές του ἐργασίες. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν χρονολογοῦνται ή Ὁδαλίσκη μὲ τὴ Σκλάβα, ή Στρατονίκη καὶ ή Παναγία μὲ τὴν ὄστια.

Στὴν ἐπιστροφὴ τὸν τὸ Παρίσι τὸν ὑποδέχεται θριαμβευτικὰ καὶ τὸν γεμίζει ἀξιώματα καὶ τιμές. Τὸ 1851 ζωγραφίζει τὰ δυὸ θαυμάσια πορτραῖτα τῆς Κυρίας Μουνατεσσιέ καὶ τῆς Κυρίας Γκόνις. Δυὸ χρόνια ἀργότερα ἡ νομαρχία τοῦ παραγγέλνει νὰ ζωγραφίση τὴν ὁροφὴ τῆς αἰθουσας τοῦ Αὐτοκράτορα στὸ Δημαρχεῖο. Ὁ "Ἐγκρυ διαλέγει σὰ θέμα τὴν Ἀποθέωση τοῦ Ναπολέοντα Α'. Τὸ ἔργο ἔχει μεγάλη ἐπιτυχία, θὰ χαθῇ δύμως μετὰ ἀπὸ λίγο καιρὸ στὴν πνωκαὶα τοῦ 1871.

Τό 1855 δ Ἔγκρι, ποὺ ἀπὸ τὸ 1834 δὲν ἥθελε νὰ πάρη μέρος σε ἐκθέσεις, ἀποφασίζει νὰ στέλλῃ σαρανταρεῖς πίνακες στὴ Διεθνῆ Ἐκθεση. Παρουσιάζει ἀκόμα εἰκοσιπέντε χαρτόνια γιὰ βιτρώ τῶν παρεκκλησίων τοῦ Ντρέ καὶ τοῦ Ἀγίου Φεοδορίανδον στὸ Νεϊγύ. Ἀπὸ τὸν ἐπόμενο χρόνο χρονολογεῖται ἡ Πηγή (σήμε-

ρα στὸ Λοῦβρο), ποὺ τὴ δούλευε ἀπὸ τότε ποὺ ἦταν στὴ Φλωρεντία. Τὸ 1862, ποὺ ἐκλέγεται μέλος τῆς Γερουσίας, τελειώνει τὸν Χριστὸ δωδεκαετῆ στὸ Ναὸ, ποὺ τοῦ παράγγειλε ὁ Λουδοβίκος Φίλιππος.

Σώχονται τρεῖς αὐτοπροσωπογραφίες, ποὺ μαρτυροῦν τὴν ζωτάνια τῶν τελευταίων του χρόνων· πρόπει νὰ τὶς προσθέσωμε σ' ἐκείνες ποὺ εἶχε ζωγραφίσει στὴν νεότητά του. Τὸ 1863 τελειώνει, σὲ ἡλικία ὀγδοντατεσσάρων ἐτῶν, τὸν περίφημο κυκλικὸ πίνακα Τούρκικο λουτρό· σ' αὐτὸν συγκεντρώνει τὰ κυριότερα γυμνὰ ποὺ μελέτησε, σχεδίασε καὶ ζωγράφισε κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ζωῆς του. Ὁ Ἐγκρι πεθαίνει στὶς 14 Ἰανουαρίου τοῦ 1867, ἀληροδοτώντας τὸ ἐργαστήριό του στὴν πόλη Μοντωμπάν. Μερικὲς ἑβδομάδες μετά τὸ θάνατό του, στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν συγκεντρώθηκαν σὲ ἔκθεση ἔξακόσιοι περίπου πίνακες τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ ἀναγνωρίστηκε σὰν ἕνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ζωγράφους τοῦ αἰώνα του.

# Μόνιμη Λατρεία τῆς μορφῆς

Dr D. DURBÉ

**Γ**ΙΑ πολὺν καιρὸ δὲ Ἐνγκρέ θεωρεῖτο σὰν δὲ μεγαλύτερος ἀντιπρόσωπος τῆς νεοκλασικῆς σχολῆς καὶ δὲ τίτλος του αὐτὸς δὲν εἶναι ἀνυπόστατος. Σ' ὅλη του τὴν ζωὴν ὑποστήριξε μὲ πάθος καὶ ἐπιμονὴ τὸ κλασικὸ ίδεωδεῖς. "Οταν, ὑστερα ἀπὸ μιὰ δραστήρια σταδιοδρομία, γίνεται διάσημος στὸ τέλος, καὶ ὅταν, μέλος τῆς Ἀκαδημίας καὶ καθηγητὴς τῶν Καλῶν Τεχνῶν, γίνεται δὲ ἀκούραστος ἐμψυχωτὴς μιᾶς ἐπιτηδευμένης σχολῆς, οἱ διανοούμενοι, οἱ καλλιτέχνες, οἱ ἔξχουσες προσωπικότητες, οἱ μαικῆνες, οἱ συλλέκτες, οἱ βασιλιάδες καὶ οἱ πρίγκιπες τῆς Γαλλίας καὶ τῶν ἔνων χωρῶν στρέφονται σ' αὐτὸν μὲ θαυμασμό, θεωρώντας τὸν σὰν τὸν ἔξοχώτερο καλλιτέχνη, τὸν ἐφευρέτη καὶ προνομιοῦχο κάτοχο μιᾶς ἐπιστήμης. Γιὰ τὴν ἄρχουσα τάξη ποὺ ἀπαιτοῦσε τὴν αἰσθητικὴ ἀνύψωση τοῦ νεοκλασικισμοῦ δὲ Ἐνγκρέ φαινόταν τότε νὰ ἐνσαρκώνῃ τὸ ἄκρο ἄωτο τῆς καλλιτεχνικῆς καὶ φιλολογικῆς καλλιέργειας τῆς ἐποχῆς. Τὴν ἴδια ἐποχὴν ἀναπτυσσόταν στὴ Γαλλία καὶ δὲ ρομαντισμός, ἀπ' ὅπου ἀναπήδησε δὲ ἀνταγωνισμὸς ἀνάμεσα στὸν Ἐνγκρέ καὶ τὸν Ντελακρουά· γι' αὐτὸν θὰ γίνουν δλες οἱ καλλιτεχνικὲς λογομαχίες στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα.

**Κ**ΑΝΕΝΑΣ δρισμὸς τῆς τέχνης τοῦ "Ἐνγκρ δὲν ἰκανοποιεῖ τὸ πνεῦμα ἐφόσον ὑποτάσσει τὴν προσωπικότητά του στὴ διδασκαλία του. Ἡ ζωὴ τῆς ἐποχῆς διαποτίζει τὸ ἔργο του ζωγράφου τοῦ Μοντωμάπαν· οἱ πίνακές του καθρεφτίζουν πιστὰ μιὰ

κοινωνία ἀπὸ τὴν ὅποια ἐκεῖνος θέλει νὰ μείνη ἔνος· ἡ ἐπίμονη καὶ ἔξαιρετικὴ ἀγάπη του γιὰ τοὺς κλασικούς, ἡ ἀριστοκρατικὴ του στάση ἀσκοῦν ἔνα φανερὸ θέλγητρο καὶ γοητεύον τὶς ἐπόμενες γενιὲς τῶν καλλιτεχνῶν, ὅπως τὸν Ντεγκά, τὸν Σερά, τὸν Ματίς, ὃς τὸν Πικάσσο καὶ τοὺς ὄπαδοὺς τοῦ Κυβισμοῦ.

Οι θεωρίες πού έπεξεργάστηκαν οι καλλιτέχνες για τή δικαιώση και τήν υπεράσπιση τής τέχνης τους, παρμένες κατά γράμμα, γίνονται έπικινδυνό έμποδιο στήν κατανόηση ένδος έργου. Τοῦ "Ενγκρ τοῦ ἄρεσε νὰ φλυαρῇ γιὰ τὴν τεχνική του καὶ τὶς ἀντιλήψεις του γιὰ τὸ σχέδιο καὶ τὴ ζωγραφική. Τοῦ ἄρεσε νὰ αὐτοχαρακτηρίζεται «συντηρητής τῶν καλῶν δογμάτων καὶ δχι νεωτεριστής». "Εδινε περισσότερη σημασία στὶς μεγάλες μιθολογικὲς καὶ φιλολογικές του συνθέσεις, ποὺ σήμερα τὶς θεωροῦμε ἀπλὰ δοκίμια. 'Ελάχιστα μιλοῦσε γιὰ τὰ πορτραῖτα, τὰ γυμνά, τὰ τοπία, τὰ σχέδιά του, ποὺ ἐπηρέασαν πολὺ τοὺς μεταγενέστερους καὶ μᾶς κάνουν σήμερα νὰ τὸν δεχόμαστε. Προσπαθώντας νὰ ἀποδείξουν τὸ βαθὺ νεωτερισμὸ τοῦ έργου του καὶ τὴν ἀντιθεσή του πρὸς τὶς ἴδιες του τὶς θεωρίες, πολλοὶ εἶπαν δτι δ "Ενγκρ κάτω ἀπὸ τὸ κάλυμμα τῶν κλασικῶν ἀρχῶν εἶχε μιὰ ἰδιοσυγκρασία βαθύτατα ρομαντική.

**Αλλά τὸ θέμα δὲν εἶναι αὐτό. Εἶναι κυρίως τὸ νὰ δοθῇ μιὰ ιστορικὴ βάση στὸ πρόβλημα, γιὰ νὰ προσδιορισθῇ ἡ στάση τοῦ ζωγράφου ἀπέναντι στὴν κοινωνικὴ πραγματικότητα καὶ στὰ πολιτιστικὰ ρεύματα τῆς ἐποχῆς του, ποὺ κεντρίζουν τὴν ἔμπνευ-**



2

ση και τή φαντασία του. Οι δυσκολίες που συνάντησε ή κριτική προσπαθώντας νά έρμηνεύση τήν προσωπικότητα τοῦ "Ενγκρ, όπως και πολλῶν ἄλλων καλλιτεχνῶν τοῦ 19ου αἰώνα, προέρχονται ἀπὸ τήν ἔλλειψη προσοχῆς γιὰ ἔνα φαινόμενο πολὺ στημαντικό: τίς ἀρχές τοῦ Ἰλλουμινισμοῦ, ποὺ ἀποτελοῦν τήν ἐποχὴν αὐτή τὸ ὑφάδι τῆς εὐρωπαϊκῆς κουλτούρας. "Η ρομαντικὴ ἔκφραση, ποὺ συνοδεύει ἀπὸ τίς ἀρχές τῆς τή μεγάλη πολιτιστικὴ κίνηση τοῦ 18ου αἰώνα, συνδέεται μὲ τήν Ἰλλουμινιστικὴ συνείδηση. "Αλλάζοντας δψη και ἐμφάνιση ἀνάλογα μὲ τὸν καιρὸν και τὸν τόπο, ἀκολουθώντας τίς κατεστημένες σχέσεις, τίς λίγο ἥ πολὺ πετυχημένες, ἀνάμεσα στὰ πιὸ σίγουρα ἀποκτήματα τοῦ πνεύματος και τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας, δ ρομαντισμὸς εἶναι ή κριτικὴ στιγμὴ αὐτῆς τῆς συνειδήσεως. "Ο "Ενγκρ λοιπόν, στὸ βαθμὸ ποὺ πῆρε μέρος σὲ δλα αὐτά, ὑπῆρξε ρομαντικός. "Αλλὰ πῶς ἐκδηλώνεται αὐτή ή διαλεκτικὴ στήν τέχνη του; "Ο Νταβίντ παρουσίασε τήν ήρωικὴ και ἐπαναστατικὴ στιγμὴ τοῦ πνεύματος, σὰ νά ἔρχόταν νά προστεθῇ στήν ἐπίσημη πολιτικὴ λειτουργία τοῦ ἔργου τέχνης μιὰ ἐκρηκτικὴ φόρτιση ἐνέργειας, βιαιότητας, παραλογισμοῦ, δημιουργῶντας συγχρόνως, λίγο-πολὺ σ' δλη τὴν Εὐρώπη, τὸ κλίμα τοῦ ρομαντισμοῦ τῆς νύχτας, τοῦ μυστικισμοῦ, τῆς ἐσωτερίκευσης. Φτάνει νά σκεφθῇ κανεὶς τὸν Φύσσλι ἥ τὸν Μπλένκ, ποὺ ή καλλιέργεια τους δλοκληρώθηκε μὲ τοὺς ἐλεύθερους στοχαστὲς και τὸν Βολταῖρο, κι ἀκόμα τὸν Γκόγια, ποὺ οἱ δεσμοί του μὲ τὸ γαλλικὸ Ἰλλουμινισμὸ εἶναι φανεροὶ σὲ δλη τήν παραγωγή του ἀπὸ τὰ Καπρίτσια και μετά. "Η τέχνη τοῦ "Ενγκρ συμμετέχει στὸ ἰδεῶδες τῆς ἐποχῆς του πού, χωρὶς νά ἀναγγέλῃ σὲ κανέναν τίς πολιτιστικὲς ἀρχές της, γίνεται πιὸ συντηρητικὴ και μεταφέρει σ' ἔνα ἐπίπεδο καθαρὰ φιλολογικὸ και καλλιτεχνικὸ τὰ στοιχεῖα τοῦ πιστεύω της. "Ο "Ενγκρ σέβεται τὸν τρόπο ποὺ αἰσθάνεται και σκέπτεται ή ἀρχουσα τάξη τῆς ἐποχῆς του· ἀκόμα περισσότερο, τὸν ἀφομοιώνει και τὸν ἐκφράζει στήν καλλιτεχνικὴ παραγωγή του και στὶς αἰσθητικὲς θεωρίες του. Φίλος τῆς τάξεως, τῆς πειθαρχίας, τῆς ἴσορροπίας, γεννημένος τὰ χρόνια τῆς Ὑπατείας και τῆς Αὐτοκρατορίας, ὑπῆρξε σ' δλη τή ζωή του θερμὸς θαυμαστής τοῦ Ναπολέοντα και ζωγράφισε τήν ἀποθέωσή του, συμβολίζοντας τὸ πνέμα του μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Δία ποὺ κεραυνοβολεῖ και τὸν Ἡρακλῆ ποὺ νικάει τοὺς ἔχθροὺς του. "Αντίθετα, οἱ ἐπαναστάτες τοῦ 1848 φαίνονται στὰ μάτια του σὰν «καννίβαλοι ποὺ ἔχουν δνομα Γάλλων», ή «θεομηνία» τῆς Δεύτερης Δημοκρατίας.

**Η** ΘΑΥΜΑΣΙΑ πινακοθήκη πορτραίτων ποὺ μᾶς ἀφησε ἀποτελεῖ ἔναν ἀσύγκριτο καθρέφτη τῆς ἀστικῆς κοινωνίας τῆς ἐποχῆς του, τοῦ πνεύματος και τῶν ἐθίμων τῆς τάξεως αὐτῆς δπου ἀνήκει και ποὺ σημειώνει τὶς ἀρετές της και τὰ σύνορά της.

"Ο Θεόφιλος Γκωτιέ, μιλώντας γιὰ τὸ περίφημο πορτραῖτο τοῦ Μπερτέν, τοῦ ἰδρυτῆ τῆς «Ἐφημερίδας τῶν Συζητήσεων», θαυμάζει, μαζὶ μὲ τὴν ἐξωτερική, και τὴν ἡθικὴ προσωπογραφία τοῦ ἀνθρώπου, τὴν «ἀποκάλυψη μιᾶς δλόκληρης ἐποχῆς». Βλέπει σ' αὐτὸ τὸν πίνακα «τὴν αὐθεντία και τὴ νοημοσύνη, τὸν πλοῦτο και τὴ δίκαιη ἐμπιστοσύνη στὸν ἑαυτό του», ποὺ ἔταν τόσο χαρακτηριστικὰ γιὰ τὸν «έντιμο ἄνθρωπο τῆς ἐποχῆς τοῦ Λουδοβίκου Φιλίππου».

"Ο "Ενγκρ θεωρήθηκε συχνὰ σὰν δ πρόδρομος τοῦ ρεαλισμοῦ στὴν ζωγραφική, εἰδικότερα ἀπὸ τὸν Μπωντελαίρ ποὺ παρομοιάζοντάς τον μὲ τὸν Κουρμπὲ ὑπογράμμισε πολλὲς φορὲς τὸ νατουραλισμό του, τὴν ὑλικὴ πραγματικότητα τοῦ ἀντικειμένου του καθὼς και τὴν ψυχολογικὴ ἀλήθεια τῶν προσωπογραφιῶν του. "Ο "Ενγκρ δίδασκε δτι «τὸ στὺλ εἶναι ή φύση». Τὰ πορτραῖτα του ἔχουν κάτι ποὺ θυμίζει Μπαλζάκ, π.χ. στὴ μελέτη τῶν χεριῶν, στὰ συγκεκριμένα περιγράμματα ποὺ μοιάζουν μὲ ἀραβουργήματα τοῦ Ματίς, καθὼς και στὴν ἔντονη ἐντύπωση ἀλήθειας στὴ σάρκα, στὸ μαλακὸ δέρμα, στὸ ἀπαλὸ ἄγγιγμα.



3

"Αφθαστα πρότυπα προσεκτικῆς και διαπεραστικῆς παρατηρήσεως, σίγουρης και δίκαιης ἀποφάσεως στὴν ἐκλογὴ τῶν χαρακτηριστικῶν ἐνδείξεων, τὰ ἔργα τοῦ "Ενγκρ δείχνουν τὴν ἀντικειμενική του ἐντιμότητα, ἐξηγοῦν τὸν τρόπο ποὺ σκέπτεται και ποὺ χρησιμοποιεῖ τὸ νατουραλισμό, τὴ βαθιὰ σφραγίδα ποὺ ἀφήνει στὴ γαλλικὴ παιδεία τὸ ἐπιστημονικὸ και ἀναλυτικὸ πνεῦμα. "Ο "Ενγκρ εἶναι ρεαλιστής: τὸ ἐπιβεβαιώνουν και ἀλλα σημεῖα τοῦ χαρακτήρα του. Διδάσκει μιὰ φανατικὴ προσήλωση στὴν ἐντιμότητα, τὴν καλλιτεχνικὴ ἀκρίβεια, ποὺ θὰ τὴ μεταδώσῃ και στοὺς μαθητές του. "Αρχίζει μὲ πεῖσμα ἔναν ἀγώνα ἐνάντια στὸ ρομαντισμό, στὸ δνομα μιᾶς ἀρχῆς ποὺ ἀργότερα τὴν ὑπερασπίστηκαν οἱ ρεαλιστές, τῆς εἰλικρίνειας. Καταδικάζει τὴ ρομαντικὴ ὑπερβολὴ τῶν χρωμάτων, τὴν ἐξαγρίωση τῶν χαρακτήρων, ποὺ θεωρεῖ δτι βρίσκονται πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴ φύση. "Ο Μπωντελαίρ, παρατηρώντας μερικὲς προσωπογραφίες τοῦ "Ενγκρ, λέει πῶς ἔχει «τὴ σκληρότητα τοῦ χειρουργοῦ».

"Αλλὰ αὐτὸ δὲν ἀρκεῖ γιὰ νά προσδιορίσῃ τὴ μοναδικὴ και ἀντιφατικὴ αὐτή προσωπικότητα. "Ο "Ενγκρ ἀπομακρύνεται

συνειδητά άπό τή φύση καὶ τήν κοινωνία, ποὺ ὀστόσο τὸν ἔχουν διαπλάσει, ὅχι ὅμως ἀπὸ δρθολογισμό, ὅπως οἱ διανοούμενοι καὶ οἱ καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς τῆς Παλινορθώσεως, π.χ. ὁ ἐπιστημονικὸς καὶ ἀπαθῆς Φλωμπέρ. Οὕτε πρόκειται γιὰ μιὰ τεχνικὴ καθαρὰ δητική, ὅπως τῶν ἐμπρεσιονιστῶν, παρὰ γιὰ τὴ θεωρία τοῦ «Ωραίου ἴδανικοῦ» ποὺ ἐπεξεργάζεται στὴ δουλειά του. Ἀποτέλεσμα τοῦ Μεγάλου Αἰώνα, τοῦ Ροζέ ντε Πίλ καὶ τοῦ Μπουαλώ, τὸ ἴδανικό αὐτὸ γίνεται τὸ σύμβολο ἐνὸς προσανατολισμοῦ ποὺ ἡ φύση του καὶ ἡ διαμόρφωσή του δὲν τοῦ ἐπέτρεπαν τὴν ἄμεση ἐκτίμηση.

Ἐτσι μπορεῖ νὰ καταλάβῃ κανεὶς γιατὶ ὁ "Ἐνγκρ ύπερασπίστηκε ὃς τὸ τέλος μὲ τόση θέρμη ἔνα ἴδανικὸ ἀναχρονιστικό, μὲ ὅλες τὶς ἀδυναμίες καὶ τὰ συμπλέγματα μᾶς τάξεως ποὺ πίστευε στὴν πολιτικὴ ἔξουσία καὶ στὴν ὑλικὴ εὐημερία καὶ ποὺ εἶχε ἀνάγκη νὰ ἔξυψωνεται μὲ τὴν κλασικὴ μυθολογία καὶ φιλολογία. Αὐτὸ τὸ δόγμα εἶναι ὑπεύθυνο γιὰ τὸ πιὸ γερασμένο μέρος τοῦ ἔργου τοῦ "Ἐνγκρ, γιὰ τὸν τεχνητὸ ούμανισμὸ ποὺ δοξάζει τους θεοὺς καὶ τοὺς ἥρωες.

**Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ** τοῦ "Ἐνγκρ συμπληρώθηκε τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ Νταβίντ ἐγκατέλειψε τὰ ἱακωβίνικα θέματα καὶ στράφηκε σὲ θέματα κοινωνικῆς συμφιλιώσεως, ὅπως οἱ Σαβίνες, υἱοθετώντας μιὰ τεχνοτροπία ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ τέχνη. Ἡ χάρη τοῦ Πρυντὸν βεβαιωνόταν, ἐνῷ στὴ σχολὴ τοῦ Νταβίντ καινούρια ρεύματα ἄρχιζαν νὰ ἐμφανίζωνται. Ὁ ζωγράφος Γκρανέ, ὁ πιὸ στενὸς φίλος τοῦ "Ἐνγκρ κατὰ τὴ διαμονή του στὴ Ρώμη, ἐνδιαφερόταν γιὰ τὸ Μεσαίωνα, ἐνῷ ὁ Μωρίς Καὶ καὶ οἱ «γενειοφόροι», γοητευμένοι ἀπὸ τὴ γραμμικὴ ἀπλότητα τῶν ἐλληνικῶν ἀγγείων, ἀπέρριπταν δῆλη τὴν τέχνη μετὰ τὸν Φειδία, ἀναγγέλλοντας ἔτσι τὸν Προραφαηλισμὸ καὶ τὰ πριμιτιβιστικὰ ρεύματα. Ἡ Βίβλος, ὁ "Ομηρος καὶ ὁ "Οσσιαν ἔγιναν οἱ κύριες πηγὲς ἐμπνεύσεως. Ὁ "Οσσιαν γνώρισε ἴδιαίτερη φήμη στὴ Γαλλία τῆς ἐποχῆς τοῦ Διευθυντηρίου καὶ ἐπηρέασε ἀρκετὰ τὸν "Ἐνγκρ, ὅπως μαρτυροῦν οἱ σημειώσεις του καὶ τὸ "Ονειρο τοῦ "Οσσιαν, ζωγραφισμένο γιὰ τὰ διαμερίσματα τοῦ Ναπολέοντα στὸ Κυρινάλιο τῆς Ρώμης.

Τὰ ἔργα τοῦ Σατωμπριὰν ἐπηρέασαν καὶ αὐτὰ τὸν "Ἐνγκρ. Σκόπευε νὰ ζωγραφίσῃ ἔνα πίνακα μὲ θέμα ἀπὸ τὴν «'Αταλά», ὅπως εἶχε κάνει ὁ Ζιροντέ. «Τὸ Πνεῦμα τοῦ Χριστιανισμοῦ», ποὺ ἐκδόθηκε τὸ 1812, μαρτυροῦσε τὴ θρησκευτικὴ ἀνανέωση ποὺ εἶχε γίνει αἰσθητὴ στὴ Γαλλία ἀπὸ τὸ 1796. Ὁ "Ἐνγκρ ἀπ' ὅλα αὐτὰ παίρνει μόνο δ, τι τοῦ χρειάζεται γιὰ νὰ ἀπαλλαγῇ ἀπὸ τὴ ρωμαλέα καὶ λίγο πομπώδη εὑφράδεια τοῦ Νταβίντ καὶ νὰ ἐνισχύσῃ τὴ φυσικὴ του κλίση γιὰ αὐτογνωσία, ἐξιδανίκευση καὶ πνευματοποίηση τῆς εἰκόνας. Θέλει νὰ ἐφαρμόσῃ μὲ αὐστηρότητα τὶς ἀρχὲς τοῦ Νταβίντ «τὶς πιὸ ἀληθινές, τὶς πιὸ αὐστηρές, τὶς πιὸ καθαρές...», ἀλλὰ ἀλλάζει τὸν τόνο καὶ μεταβάλλει τὶς σχέσεις. Πολὺ εὐαίσθητος πάντα στὶς πνευματικὲς ἀλλαγὲς τῆς ἐποχῆς του, ἀποκτᾶ τὸ δικό του ὄφος. Υἱοθετεῖ ἐπίσης τὴν τάση τῶν πριμιτίφ, ἀπομακρύνεται δηλαδὴ ἀπὸ τὸ ρεαλιστικὸ πρότυπο τῆς μορφῆς γιὰ νὰ ἀναπτύξῃ καλύτερα τὸ καθαρὸ ἀραβούργημα.

**Ο ΦΛΑΞΜΑΝ**, ποὺ ἡ εἰκονογραφημένη «'Ιλιάδα» του ἔγινε δονομαστὴ αὐτὰ τὰ χρόνια σὲ δῆλη τὴν Εὐρώπη, χρησιμοποίησε, γιὰ νὰ ἀποδώσῃ ἀρχαῖα γλυπτὰ καὶ ζωγραφικὰ ἔργα, ἔνα ἀπλὸ γραμμικὸ σχέδιο μὲ ἴδιαίτερο βάρος στὰ περιγράμματα. Ἡ ζωγραφικὴ τῶν ἐλληνικῶν καὶ ἐτρουσκικῶν ἀγγείων — ὁ "Ἐνγκρ ἵσχυριζόταν δτι μποροῦσε νὰ πάρῃ ἀπὸ τὶς παραστάσεις τους καὶ νὰ ἔρμηνεύσῃ στὸ μουσαμὰ δλόκληρες συνθέσεις — ἀκολουθοῦσε τὴν ἴδια τεχνική. Ἀπὸ ἐκεῖ ὁ ζωγράφος φτάνει στὴν αὐτοδύναμη ἀφαίρεση τοῦ ἀνάγλυφου, ποὺ τόση σημασία εἶχε στὴ σχολὴ τοῦ Νταβίντ, γιὰ νὰ μεταφέρῃ τὸν τόνο στὸν ἥρωικὸ χαρακτήρα τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, καὶ ἀνακαλύπτει τὴν τεχνοτροπία του: ἔνα σχῆμα μὲ δυὸ διαστάσεις, ποὺ ὑποβάλλει τοὺς



4

ὄγκους καὶ τὶς ἀποστάσεις μὲ φωτεινὲς διακοσμήσεις ἀπὸ πλατιές ζῶντες χρώματος αὐστηρὰ καθορισμένες ἀπὸ τὸ σχέδιο, ἀπὸ τὴ μουσικὴ ἐκφραση τῶν καθαρῶν περιγραμμάτων. Ἡ ἀρνηση τῆς φωτοσκίασης ποὺ τόσο συχνὰ ἀπογυμνώνει τὰ πρόσωπα ἀπὸ κάθε ἀνατομία καὶ σχεδόν καὶ ἀπὸ τὸ βάρος τους, ποὺ ἐπιτρέπει στὸν καλλιτέχνη νὰ ἔξογκωνη τὶς εἰκόνες σὲ βάρος τοῦ βάθους, δίνοντάς τους μιὰ ἀσύγκριτη παρουσία καὶ πνευματικότητα, τὸν δόηγει στὴ δική του φόρμα: πλατιά, ἀπέραντα καθαρὴ καὶ ἐπιβλητική. Ἐπιτυγχάνει τὸ σαφῆ διαχωρισμὸ γιὰ τὸν δόποιο κάναμε λόγο: ἡ συγκίνησή του μπροστὰ στὸ μοντέλο μένει ἀκέραιη καὶ ἡ δύναμη τῆς παρατηρήσεώς του ἔξαιρετική. Ἄλλα δὲν ξεχνάει ποτὲ τὴν ἔξιδανικευτικὴ δύναμη τῆς γραμμῆς. Αὐτὴ ἡ ἀφηρημένη πορεία δὲν ἐπισκιάζει τὴν εἰκόνα, παρὰ γεννιεται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ συγκίνηση, ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ μὲ τὴ φύση. τὴ φύση ποὺ καλοῦσε τοὺς μαθητές του νὰ παρατηροῦν, μελετώντας τὸν Ραφαὴλ καὶ τοὺς κλασικοὺς ζωγράφους, ὅχι γιατὶ «ἐπρεπε» νὰ τοὺς μιμηθοῦν, δπως ἔλεγε, ἀλλὰ ἐπειδὴ ἤξεραν τὸ μυστικὸ πῶς νὰ βλέπουν τὴν πραγματικότητα.

Ἡ ζωντάνια τῆς τεχνοτροπίας τοῦ "Ἐνγκρ ἔχει τὴ βάση της σὲ μιὰ ἀναμέτρηση ἀνάμεσα στὴ νοημοσύνη καὶ στὴ συγκίνηση. Τὸ διανοητικὸ περιεχόμενο καὶ ἡ ἀφηρημένη τάση παίζουν πολὺ μεγάλο ρόλο, ἀλλὰ καὶ ἡ συγκίνηση ποὺ δόηγει τὸ μολύβι τοῦ καλλιτέχνη καὶ ὑποβάλλει μιὰ δριστικὴ λύση στὸ ἀραβούργημά του δὲν εἶναι λιγότερο ἔντονη. Ἡ συγκίνηση αὐτὴ μπορεῖ νὰ φτάσῃ σὲ τέτοια δύναμη ὥστε νὰ προκαλῇ μιὰ ὑπερβολή, μιὰ «παραμόρφωση» δπως γράφει ὁ Ντενί, σύμβολο τῆς συγκρούσεως ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα σὲ μιὰ ἀυστηρὴ κοινωνία καὶ μιὰ δρμητικὰ ἀντίθετη ἰδιοσυγκρασία. Αὐτὴ ἡ ὄψη τῆς τέχνης τοῦ "Ἐνγκρ γοήτεψε ζωηρὰ τοὺς μοντέρνους ζωγράφους.

"Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη τὰ γυμνὰ τοῦ "Ἐνγκρ παρουσιάζουν ἴδιαίτερο ἐνδιαφέρον.

"Ἄλλα τίποτα δὲν ἐπιτρέπει νὰ ἐκτιμήσωμε τὴν καινοτομία τῆς ἐκφραστικῆς καὶ σχεδόν μουσικῆς του τέχνης ὅσο τὰ σχέδια του, ποὺ θεωροῦνται δτι εἶναι ἀπὸ τὰ ἔξοχώτερα ὅλων τῶν ἐποχῶν. Σ' αὐτά, περισσότερο ἀπὸ όπουδήποτε ἄλλοι, ὁ "Ἐνγκρ μεταμορφώνει τὸ ἀντικείμενο σὲ ρυθμικὸ μοτίβο καὶ τείνει σὲ μιὰ ἐντελῶς μοντέρνα ἀναζήτηση, στὴν ἀπαραίτητη ἐπιβεβαίωση μιᾶς ἐσωτερικῆς εἰκόνας, ποὺ ἔχει μέσα της τὴν ἴδια της τὴ δικαίωση.

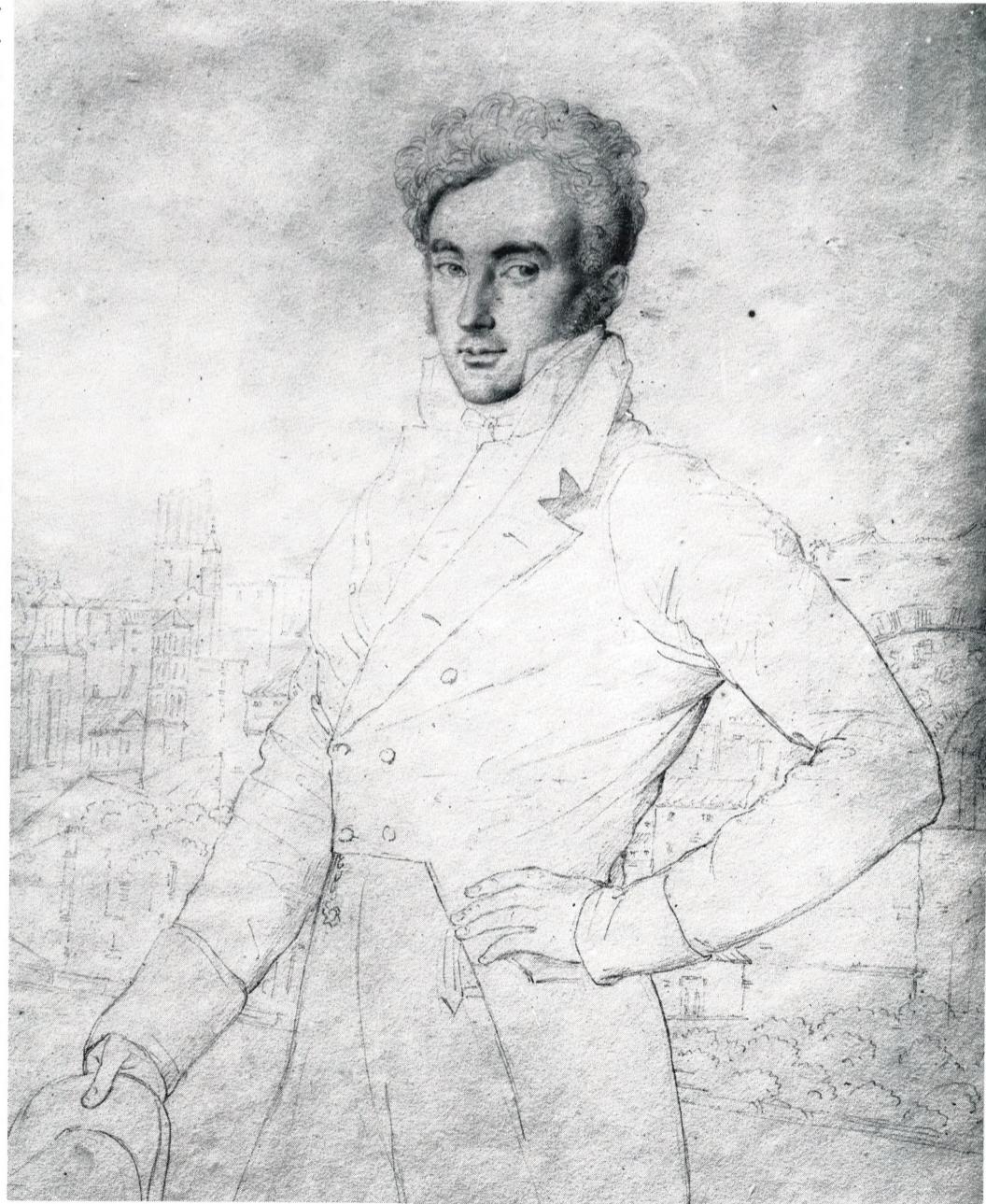
# «Ο κύριος "Ενγκρ»

CLAUDE ROGER - MARX

**Α**Ν ό "Ενγκρ μποροῦσε νὰ δῆ τὴν ἔκθε- πόλη ποὺ γεννήθηκε, δείχνουν τὴν ἡδονὴ λίσκες ποὺ ζωγράφισε ὁ καλλιτέχνης σὲ ση τοῦ ἀνακαινισμένου Μουσείου τῆς ποὺ δοκίμαζε νὰ παίζῃ μὲ τὸ φῶς πάνω στὸ ἥλικια 28 ἐτῶν, δπως τὴ Λονόμενη, τὴ λε- "Ορανζερὶ τὸ 1966, θὰ ἔνιωθε χωρὶς ἄλλο δέρμα μιᾶς λουόμενης, καθισμένης ἢ ξα- γόμενη τῆς *Balpeνσόν*. Βαραίνουν νωθρὰ πολὺ εὐχάριστη ἔκπληξη. Ὁ ἴδιος δὲν ἀντι- πλωμένης, ποὺ τὴν ὀνομάζει *'Ανδρομέδα*, πάνω στὰ μαξιλάρια, συμπλέκοντας καμπύ- προσωπεύτηκε παρὰ μὲ τὸ *Σπίτι τοῦ Ραφαήλ* *'Αγγελική*, *'Αναδυόμενη* *'Αφροδίτη* ἢ *Πηγή*. λες μὲ καμπύλες. Τὸ χάρισμα τῆς δημιουρ- στὴ *Ρώμη*, ἔνα ἀπὸ τὰ σπάνια τοπία του. Τὸ *Τούρκικο λοντρό*, ἔργο τῆς θαλερῆς γίας, ποὺ τοῦ λείπει ἐντελῶς ὅταν ἐμπνέεται "Ολοι ὅμως οἱ μεγάλοι ζωγράφοι, ἀπὸ τὸν γηραιᾶς του ἥλικιας (1863), θυμίζει τὶς δόδα- ἀπὸ μιὰ σκηνὴ ποὺ δὲν τὴν ἔχει δεῖ, τὸν Βάν "Αὔκ μέχρι τὸν Βυγιάρ, φαίνονται σὰ νὰ ἐπιδοκιμάζουν μὲ τὰ ἔργα τους τὶς συμ- βουλὲς τοῦ δεσποτικοῦ δασκάλου. «Οἱ λε- πτομέρειες εἶναι μικρές καὶ ἀνιαρές καὶ πρέπει νὰ τὶς ὑποτάσσετε», ἔλεγε στοὺς μα- θητές του, ποὺ χάνονταν σὲ λεπτομέρειες καὶ διακινδύνευαν τὴν ἐνότητα τοῦ πίνακά τους. Τὴ συμβουλὴ αὐτῆ, δυστυχῶς, δ ἴδιος δ "Ενγκρ δὲν τὴν ἀκολουθοῦσε πάντα.

"Ἄς τὸν θαυμάσωμε ἐκεῖ ποὺ εἶναι πρα- γματικὰ ἵσος μὲ τοὺς μεγάλους, δηλαδὴ στὰ γυμνὰ καὶ στὰ πορτραϊτα του. "Ἄς ἀφήσωμε κατὰ μέρος αὐτὰ ποὺ τοῦ ἄρεσαν περισσό- τερο, τὶς μεγάλες του εἰδωλολατρικὲς ἢ θρησκευτικὲς συνθέσεις ποὺ διαδέχονταν ἀδιάκοπα ἢ μιὰ τὴν ἄλλη, τοὺς *Πρεσβευ- τὲς τοῦ Αγαμέμνονα*, μὲ τοὺς δοπίους πῆρε τὸ βραβεῖο τῆς Ρώμης, τὸν *Χριστὸ Δωδε- κατῆ* στὸ Ναό, τὸ *"Ονειρο τοῦ Οσσιαν*, τὴ *Δέηση τοῦ Λονδοβίκον II*" καὶ τὴν *Αποθέωση τοῦ Ομήρου*, στὸ Λοῦβρο, ἐμ- πειρες μιμήσεις τοῦ Ραφαήλ, τοῦ Τισιανοῦ, τοῦ Πουσσέν *ἢ τοῦ δασκάλου του Λουΐ Νταβίντ*. "Ἄς μὴ δώσωμε παρὰ μικρὴ ση- μασία στὶς «ίστορικὲς μικρογραφίες» του, δπου ἡ ζωὴ τόσο ἀσχηματική ζωντανεύει τὸ ίστορικὸ ἀνέκδοτο, ἢ σὲ σκηνὲς δπως ἡ *Παναγία* μὲ τὴν ὅστια, ἢ τὸ *Μαρτύριο τοῦ Αγίου Συμφοριανοῦ*, ποὺ δὲν ἔχουν καμιὰ προέκταση.

Τὸ παράδοξο εἶναι ὅτι, ὅταν θέλῃ νὰ παρουσιάσῃ ἀριστοκρατικὰ πρόσωπα, τοῦ λείπει ἡ εὐγένεια· μόνο μπροστὰ σὲ μιὰ ἀστὴ «ντυμένη σὰ μαϊμού» (γιὰ νὰ παραθέ- σωμε μιὰ δική του ἔκφραση) ἢ μπροστὰ σ' ἔνα ἐξ ἐπαγγέλματος ὥραϊο μοντέλο ξαναβρίσκει τὴ δύναμη νὰ διειροπολῇ. Ἐκατοντάδες σχέδια γυμνῶν, ποὺ τὰ περισ- σότερα φυλάγονται στὸ Μοντωμπάν, τὴν





6

φλογίζει τώρα. Έδω βρίσκονται οι πιὸ λαμπρὲς ζωγραφικές του νίκες, ὅπως καὶ στὰ πορτραῖτα του.

Προδίδοντας τὶς ἴδιες του τὶς ἀρχὲς καὶ τὸ «Ωραῖο ἴδανικό» — ποὺ τοῦ τὸ ἀπέδωσαν πρὶν νὰ τὸ ἀποδώσουν στὸν Κουρμπὲ — δὲ Ἐνγκρ, κυριευμένος ἀπὸ ἀτομικισμό, δὲ διστάζει νὰ ζωγραφίζῃ μὲ τὸν τρόπο του ὃλες αὐτὲς τὶς χορτάτες ἀστὲς ποὺ ἐπιδεικνύουν φτερά, σατέν, κασμίρια, δαντέλες, κοσμήματα, κεντήματα. Καθένα ἀπὸ τὰ πορτραῖτα του φαίνεται σὰν ἔνας σοφὸς συνδυασμὸς ἀριθμῶν, ὅπου αὐτὸς δὲ καταπιεσμένος μουσικὸς — τόσο περήφανος γιὰ τὸ βιολί του ὥστε ἡ ἔκφραση «τὸ βιολί τοῦ Ἐνγκρ» (violin d' Ingres) νὰ ἔχῃ φτάσει νὰ σημαίνῃ «χόμπυ» στὰ σημερινὰ γαλλικὰ — κάνει τὶς γραμμὲς καὶ τὰ χρώματα νὰ ὑπακούουν σὲ μιὰ συμφωνία σοφὰ ἐνορχηστρωμένη. Έδῶ δὲν ὑπάρχει ἀντινομία ἀνάμεσα στὰ περιγράμματα καὶ στὰ χρώματα, μὲ τὰ ὅποια εἶχε προβλήματα, ὅπως καὶ μὲ τὸν Ντελακρουά, ποὺ τὸν κατηγοροῦσε, καὶ ὅχι ἀναίτια, δτὶ δὲν ἤξερε τί

εἶναι «ἀντανάκλαση». Θαυμάσιες εἶναι καὶ δρισμένες εἰκόνες ποὺ ἀναφέρομε σὲ χρονολογικὴ σειρά: ἡ Δεσπονίς Ριβιέρ (1805), ἡ Ωραία Ζελί (1806), ἡ Κα Ντεβωσαὶ (1807), ἡ Κα ντὲ Σεννὸν (1816), ἡ Κόμησσα τῆς Ὁσσονβίλ (1845). Ἄς ἀνακατέψωμε ἐπίτηδες ἡλικίες καὶ περιστάσεις, γιατὶ στὸ μυαλὸ τοῦ «Κυρίου Ἐνγκρ» ὅλα αὐτὰ τὰ μοντέλα ἀνάγονται στὸν ἴδιο παρονομαστή· τὸν βλέπει κανεὶς νὰ περνᾶ μὲ τὴν ἴδια ὄρμη — ἡ τὴν ἴδια ἀδιαφορία — ἀπὸ τὴν μιὰ ἡ τὴν ἄλλη του σύζυγο στὴν Κα Μονατεσσὶ ἡ στὴ Βαρόνη Τζέημς ντὲ Ρότσιλντ.

Τὰ ἀνδρικὰ πορτραῖτα — τοῦ Γκρανέ, τοῦ Νορβέν, τοῦ Φιλίππον Ριβιέρ, τοῦ Παστορέ, ἡ Αὐτοπροσωπογραφία τοῦ 1804, ὁ Μπερτὲν ὁ Πρεσβύτερος (τοῦ Λούβρου), ὁ Δούκας τῆς Ὁρλεάνης (τῶν Βερσαλλιῶν), ἡ Αὐτοπροσωπογραφία τῆς Οὐφρίτσι — δὲν ἔχουν λιγότερο κύρος καὶ ἐκπλήσσεται κανεὶς ποὺ, ἐνῶ τὰ ἔκαμε σὲ διάστημα μεγαλύτερο ἀπὸ μισὸ αἰώνα, δὲ Ἐνγκρ ἔμεινε πιστὸς στὶς πιὸ μικρὲς φυσικὲς ἰδιοτροπίες, μένοντας ἔτσι πιστὸς στὸν ἑαυτό του. Καὶ

πῶς νὰ λησμονήσῃ κανεὶς τὰ θαυμάσια σχέδιά του μὲ μολύβι, ἵσαξια μὲ τοῦ Χόλμπαϊν ἡ τοῦ Κλουέ (Κα Ντετούς, Λεμπλάν, Παγκανίνη, ἡ Οἰκογένεια Σταμάτη, ἡ Οἰκογένεια Φορεστιέ), ποὺ γιὰ πολὺν καιρὸ ἀποτελοῦσαν τὸ κύριο βιοποριστικό του ἐπάγγελμα.

Ἐὰν κανεὶς μὲ δυὸ λέξεις ἥθελε νὰ συνοψίσῃ ὅ,τι ὑπῆρξε ἡ δύναμη καὶ ἡ ἀδυναμία αὐτῆς τῆς περιορισμένης καὶ συνάμα τολμηρῆς ἰδιοφυΐας, αὐτὸν τοῦ τύραννου ποὺ δὲν αἰσθανόταν μετριόφρων παρὰ μπροστὰ στὸν Ραφαήλ, θὰ ἔλεγε δτὶ ἡταν μικρὸς ἐκεῖ ποὺ πίστευε πῶς ἡταν μεγάλος καὶ πῶς πλησίαζε στὴν κορυφὴ μόλις ἔπαινε νὰ σκοπεύῃ πολὺ ψηλά.

*Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά:*

Μ. ΜΑΥΡΟΕΙΔΗ

- 1 - *Αὐτοπροσωπογραφία τοῦ καλλιτέχνη σὲ ἡλικία 84 ἑτάρ. Σχέδιο. (Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν).*
- 2 - *'Η οἰκογένεια Γκιγιόν-Λετιέρ. Βοστώνη, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.*
- 3 - *Σπουδὴ γιὰ τὴν Ὁδαλίσκη μὲ τὴ Σκλάβα. Λονδίνο, Βρετανικὸ Μουσεῖο.*
- 4 - *Τὸ Μαρτύριο τοῦ 'Αγίου Συμφοριανοῦ. Καιμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Μουσεῖο Φόρκ Αρτ.*
- 5 - *Προσωπογραφία ἀνδρός. Σχέδιο. (Φωτογραφία Bulloz).*
- 6 - *'Η Κυρία "Ἐνγκρ, τὸ γένος Ρόμελ. Σχέδιο. Ἰδιωτικὴ συλλογή. (Φωτογραφία Bulloz).*
- 7 - *Προσωπογραφία ἀνδρός. Σχέδιο. Συλλογὴ M. Meyer. (Φωτογραφία Bulloz).*

7



7

# Οι πίνακες



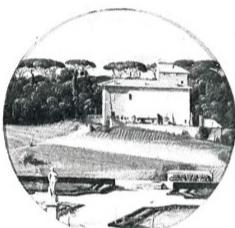
I. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ ΑΙΜΟΝ, πού έπονομάζεται «Η ΩΡΑΙΑ ΖΕΛΙ». (1806 — 57,5 × 47,5 έκ.). *Rouén, Musée des Beaux-Arts*. — Η προσωπογραφία αυτή, ζωγραφισμένη λίγο μετά τήν άναχώρησή του Ἐνγκρ γιὰ τὴν Ρώμη, φανερώνει τήν δξαιρετική πρωτοτυπία του καλλιτέχνη στήν ἐπινόηση του ἀραβουργάματος, ποὺ πάντα στηρίζεται ἀνεπαίσθητα σὲ μιὰ αὐστηρή καὶ λεπτή γεωμετρία.



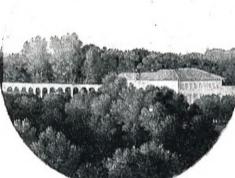
II. ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΣΕ ΗΑΙΚΙΑ ΕΙΚΟΣΙ ΤΕΣΣΑΡΩΝ ΕΤΩΝ (1804 — 75 × 60 έκ. περίπου). *Saint-Omer, Musée des Beaux-Arts*. — Τήν ζωγράφισε πρὶν ἀπὸ τήν άναχώρησή του γιὰ τὴν Ρώμη ἀποκαλύπτει ἔνα καλλιτέχνη κύριο τῶν μέσων του. Η φόρμα εἶναι ἀπλή, ή στάση μεγάλοπρεπη, τὰ χρώματα καθορισμένα μὲ σαφήνεια, χωρὶς νὰ δίνουν τήν ἐντύπωση του ἀνάγλυφου.



III. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ ΝΤΕΒΩΣΑΙ (1807 — 75 × 57 έκ. περίπου). *Saint-Omer, Musée des Beaux-Arts*. — «Ἄλλη μιὰ παραλλαγὴ στὸ θέμα τῆς γυναικείας δύναμις, ξέαρση τῆς φιλοτισένιας ἀποχρώσεως τοῦ δέρματος, ποὺ φαίνεται φωτεινὸς καὶ διάφανο σὲ σύγκριση μὲ τὸ σκοτεινὸν βελούδο. Ἀπαλὴ εἶναι ἡ γραμμὴ ποὺ κατεβαίνει ἀπὸ τὸ πρόσωπο στοὺς ώμους καὶ στὰ χέρια.



IV. ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΡΑΦΑΗΛ ΣΤΗ ΡΩΜΗ (γύρω στὰ 1807 — διάμετρος περίπου 15 έκ.). *Parigi, Musée du Louvre*. — Ο Ἐνγκρ ζωγράφισε πολὺ λίγα τοπία, ποὺ δύναται μαρτυροῦν δλα μεγάλη εὐαίσθησια μπροστά στὴ φύση. Αὐτὸ ἀνήκει σ' ἐκεῖνα ποὺ ζωγράφισε τὸν καιρὸ ποὺ ἔμενε στὴ Ρώμη καὶ προαναγγέλλει τὸν Κορδ στὸ σχέδιο, στοὺς τόνους, στὸ φῶς.



V. ΑΠΟΦΗ ΤΟΥ ΜΠΕΛΒΕΝΤΕΡΕ ΑΠΟ ΤΗ ΒΙΛΑ ΜΠΟΡΓΚΕΖΕ (1807 — διάμετρος περίπου 15 έκ.). *Montmartre, Musée des Beaux-Arts*. — Ο καλλιτέχνης ἐδῶ ἐπιτυγχάνει τέλεια ἵστοροποιία ἀνάμεσα στὴ συγκίνηση καὶ τὴν πιστότητα στὸ θέμα ποὺ εἶναι ἀπὸ τὰ κύρια χαρακτηριστικά του. Τὸ οὐσιαστικὸ ἀντὸ χαρακτηριστικὸ θὰ τοῦ χρησιμεύσῃ δξαιρετικὰ στὶς προσωπογραφίες.



VI - VII. ΛΟΥΟΜΕΝΗ, ποὺ έπονομάζεται ΛΟΥΟΜΕΝΗ ΤΗΣ ΒΑΛΠΕΝΣΟΝ (1808 — 140 × 95 έκ. περίπου). *Parigi, Musée du Louvre*. — Ο καλλιτέχνης ἐδῶ ἐπιτυγχάνει τέλεια ἵστοροποιία ἀνάμεσα στὴ συγκίνηση καὶ τὴν πρόθεσή του γιὰ μορφολογικὴ ἀφαίρεση. Εἶχει δουλέψει τὸ γυμνὸ συντονίζοντας τὶς φίνες ἀποχρώσεις ποὺ παρεμβάλλονται στὸ λεπτὸ δίκτυο τῶν γραμμῶν τοῦ σχεδίου.



VIII. ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΤΟΥ ΟΣΣΙΑΝ (1813 — 342 × 270 έκ. περίπου). *Montmartre, Musée des Beaux-Arts*. — Τὸ ἔργο θὰ διακοσμοῦσε τὸ ταβάνι τῆς κρεβατοκάμαρας τοῦ Ναπολέοντα τοῦ Α' στὸ Κυρινάλιο. Γιὰ νὰ ἴκανοποιήσῃ τὰ φιλολογικὰ γοῦστα τοῦ Αὐτοκράτορα, ὁ Ἐνγκρ ἐπιμένει στὰ ρομαντικὰ θέματα ποὺ τὸν εἶχαν ἐπηρέασει καὶ τὸν ἰδιον ἀποφασιστικὰ στὰ νεανικά του χρόνια.



IX. Ο ΡΟΓΗΡΟΣ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΝΕΙ ΤΗΝ ΑΓΓΕΛΙΚΗ (1819 — 145 × 185 έκ. περίπου). *Parigi, Louvre*. — Παρμένος ἀπὸ τὸν Ἀριόστο, εἶναι διὸ σημαντικὸς πίνακας ποὺ ἐμπνεύσθηκε δὲ Ἐνγκρ ἀπὸ τὴν φιλολογικὴ παράδοση. Ἡ ἀπαλὴ καὶ λυγερὴ γόμνια τῆς Ἀγγελικῆς, μίγμα ἡδυπάθειας καὶ ἀγνότητας, ἀναπληρώνει τήν ψυχρότητα τοῦ συνόλου, τήν κάποια ἀκαμψία τοῦ Ρογήρου.



X - XI. Η ΑΠΟΘΕΩΣΗ ΤΟΥ ΟΜΗΡΟΥ (1827 — 380 × 507 έκ. περίπου). *Parigi, Louvre*. — «Ο Ἐνγκρ μ' αὐτὸν τὸν πίνακα ἥθελε νὰ δημιουργήσῃ «τὸ πιὸ ωραῖο καὶ πιὸ ἐνδιαφέρον ἔργο τῆς ζωῆς του σὰν καλλιτέχνη». Εδῶ συγκέντρωσε καὶ ἔβαλε σὲ ἐφαρμογὴ δλεῖς τὶς αἰσθητικές του ἀπόψεις ὡστόσο σ' ἐμάς σήμερα τὸ ἔργο φαίνεται πολὺ σχολαστικό καὶ ἔξεζητημένο.



XII. Η ΔΕΗΣΗ ΤΟΥ ΛΟΥΔΟΒΙΚΟΥ ΙΓ' (1824 — 342 × 270 έκ. περίπου). *Montmartre, Musée du Louvre*. — Καθεδρικὸς Ναός. — Εδῶ εἶναι φανερὸς διθαμασμὸς τοῦ καλλιτέχνη γιὰ τὸν Ραφαήλ. Ο πίνακας παρουσιάστηκε ταυτόχρονα μὲ τὴ Σφαγὴ τῆς Χίου τοῦ Ντελακρουά. Η μεγάλη του ἐπιτυχία ἀφησε ἐκπληκτὸ τὸν Ἐνγκρ, ποὺ ἐπεφτε πολὺ ἔξω στὴν ἐκτίμηση τῆς ζωγραφικῆς του.



XIII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΛΟΥΙ-ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΜΠΕΡΤΕΝ (1832 — 112 × 92 έκ. περίπου). *Parigi, Louvre*. — «Ο πίνακας αὐτὸς, ἀπὸ τοὺς πιὸ δύναμαστοὺς τοῦ καλλιτέχνη, ἐκφράζει περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον τὴ γνώση του γιὰ τὴν ἄρχουσα τάξη, ἀνάμεσα στὴ Μοναρχία τοῦ Ιουλίου καὶ τὴ Δεύτερη Αὐτοκρατορία. Εχει μιὰ δύναμη ποὺ θυμίζει Μπαλζάκ.



XIV. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΒΑΡΩΝΗΣ ΤΖΕΗΜΣ ΝΤΕ ΡΟΤΣΙΛΑΝΤ (1848 — 137 × 97 έκ. περίπου). *Parigi, Musée du Louvre*. — Είναι φανερὸς ἐντυπωσιάζει μὲ τὴ μεγαλοπρέπεια του καὶ ἀντανακλᾶ τὴν ἀνάγκη ποὺ είχε μιὰ κοινωνικὴ τάξη γιὰ πολυτέλεια. Ο Ἐνγκρ φροντίζει περισσότερο νὰ ζωγραφίσῃ τὸ φόρεμα, ποὺ ἔγινε δύναμη πολὺ δύναμη ποὺ ποδώσθη τὴ φυσιογνωμία τῆς γυναικας.



XV. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ ΜΟΥΑΤΕΣΣΙΕ (1856 — 117 × 90 έκ. περίπου). *London, National Gallery*. — «Ο ζωγράφος, θέλοντας νὰ δημοσιεύσῃ τὴν πομπάδη στάση τοῦ μοντέλου, χρησιμοποιεῖ τὸν καθρέφτη γιὰ νὰ δώσῃ καὶ τὸ ντελικάτο προφίλ τῆς νεαρῆς γυναίκας. Αξιαὶ ιδιαίτερης προσοχῆς είναι η θαυμάσια σπουδὴ τοῦ μεταξώτου φορέματος.



XVI. ΤΟ ΤΟΥΡΚΙΚΟ ΛΟΥΤΡΟ (1863 — διάμετρος 105 έκ.). *Parigi, Louvre*. — Ο Ἐνγκρ ήταν πάνω ἀπὸ δγδόντα ἐτῶν ὅταν ζωγράφισε αὐτὴ τὴ σοφὴ σύνθεση τῶν σπουδῶν του σὲ γυμνά, ὑφάδι κυματιστῶν ἀραβούργημάτων. Τὰ γυμνὰ αὐτά, δπου θριαμβεύει η εὐλύγιστη γραμμή, εἶναι τὸ ἀποκορύφωμα τοῦ «μουσικοῦ» σχεδίου ποὺ χαρακτηρίζει τὸν καλλιτέχνη.



XVII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΚΟΜΗΣΑΣ ΤΗΣ ΩΣΣΟΝΒΙΑ (1845 — 126 × 57 έκ. περίπου). *London, National Gallery*. — «Τέλειωσα ἐπιτέλους τὸ καταστρεπτικὸ πορτραΐτο πού, ἀφοῦ μὲ καταπόνησε καὶ μὲ βασάνισε, μοῦ ἔδωσε ἐπὶ τέσσερες ἡμέρες μικρῆς ἐκθέσεως τὴν πιὸ τέλεια καὶ πλήρη ἐπιτυχία, ζγραψε δὲ Ἐνγκρ γι' αὐτὸ τὸ ἔργο μέσα στὴν ἀδιαλλαξία του.























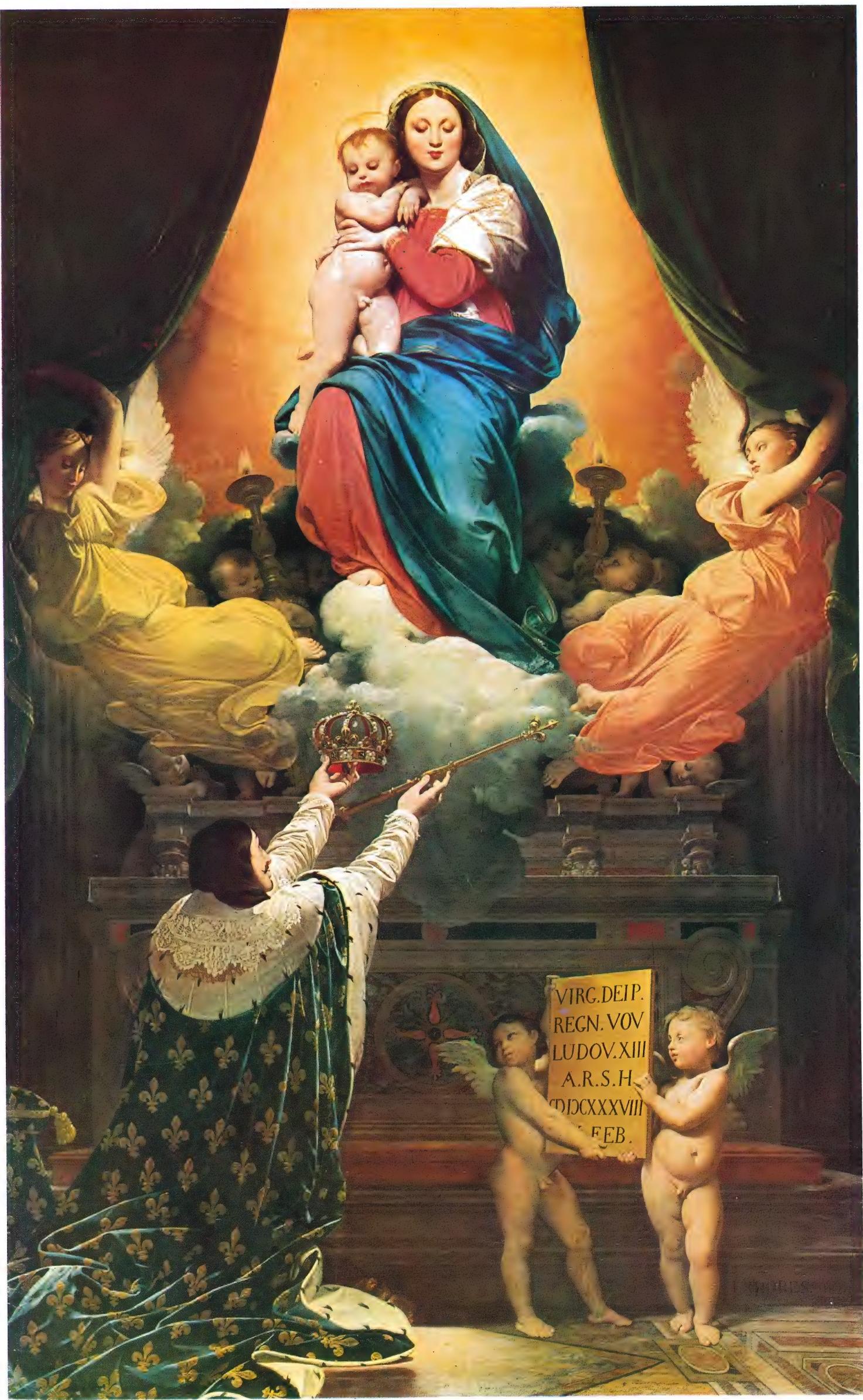




ΟΜΗΡΟΣ

ΑΙΓΑΙΩΝ  
ΧΙΛΟΙ

ΟΔΥΣΣΕΑΣ







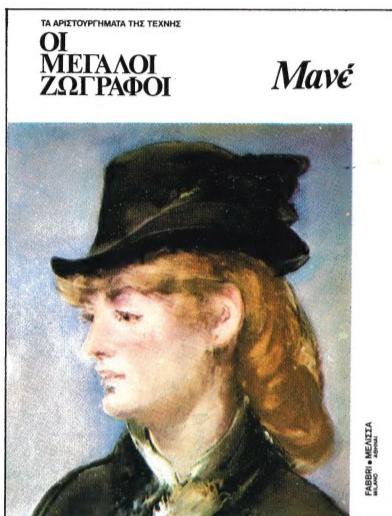




**Γιὰ πρώτη φορὰ στὴν 'Ελλάδα παρόμοιο ἔργο ἐσημείωσε τέτοια καταπληκτικὴ ἐπιτυχία ὅπως «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ». "Εγιναν κυριολεκτικὰ ἀνάρπαστα τὰ πρῶτα τεύχη. Γιὰ δοσους δὲν ἐπρόφθασαν νὰ τὰ ἀποκτήσουν, τοὺς γνωρίζομεν ὅτι τὰ τεύχη Ρενουάρ, Τουλούζ-Λωτρέκ, Βὰν Γκόγκ, Ντελακρουά καὶ Γκωγκὲν θὰ ξανατυπωθοῦν πολὺ σύντορα καὶ θὰ κυκλοφορήσουν στὶς 15 Φεβρουαρίου 1972.**

## ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἐπόμενο τεῦχος μας:



"Ηδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ
  2. Τουλούζ-Λωτρέκ
  3. Βὰν Γκόγκ
  4. Ντελακρουά
  5. Γκωγκὲν
- Οἱ εἰκόνες τῶν ἔξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

**Ἡ ἀριθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.**

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

### «ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τζιόττο	Ρέμπραντ
Μαντένια	Γκόγια
Μποττιτσέλλι	Νταβίντ
Τερώνυμος Μπός	Ντελακρουά
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι	Ντωμιέ
Ντύρερ	Βὰν Γκόγκ
Μιχαὴλ Ἀγγελος	Ματίς
Ραφαὴλ	Πικάσσο
Τισιανὸς	Μοντιλιάνι
Χόλμπαϊν	Ντὲ Κίρικο
Μπρέγκελ	Γύζης
Ἐλ Γκρέκο	Λύτρας
Ρούμπενς	Βολανάκης
Βελάσκεθ	Παρθένης κ.ἄ.

### ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀναγέννηση
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ο
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἐλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οῖκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἐλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

### «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

Τὸ ἔργο αὐτὸ ἔχει κυκλοφορήσει καὶ κυκλοφορεῖ σὲ ἑκατομμύρια ἀντίτυπα στὴν Ἰταλία, στὴ Γαλλία, στὴν Ἀγγλία, στὴ Γερμανία, στὴ Βραζιλία, στὸ Ἰσραὴλ, στὴν Ἱαπωνία καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες χῶρες.

**«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»** θὰ ὀλοκληρωθοῦν σὲ ἑνάμιση χρόνο, σὲ ἔξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες διλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

**Ο ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ** τοῦ ἔργου εἶναι ἥδη ἔτοιμος, βιβλιοδετημένος, καὶ μπορεῖτε νὰ τὸν βρῆτε στὰ βιβλιοπωλεῖα καὶ στὰ κατὰ τόπους πρακτορεῖα ἐφημερίδων.

Ἡ ἐπεξεργασία ἔγινε μὲ ἡλεκτρονικὰ μηχανήματα, ποὺ ἔφερε εἰδικὰ γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ ἡ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ Ο.Ε.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἔνα ἔργο ποὺ φέρνει, μὲ τὴν ἐπαναστατικὴ χαμηλὴ τιμὴ του καὶ τὴν ἐξαιρετικὴ του ποιότητα, τὴ μαγεία τῆς ζωγραφικῆς στοὺς πολλοὺς! Σὲ ὅλους!

Κάθε βδομάδα, σ' ἔνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἔνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἐνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες διλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος-βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἑκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἐβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἐλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἐτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπικὴ σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἔνα πρωτότυπο!

Ἡ ἔκδοση «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἔνα καλλιτεχνικὸ γεγονός. Κάτι ἐντελῶς ἴδιαίτερο στὴν πνευματικὴ ζωὴ τῆς χώρας μας. Καὶ κάτι ἐντελῶς ἴδιαίτερο στὴ δική σας ζωή. Ἐνα πραγματικὸ ἀπόκτημα, ἔνα ἐφόδιο, γιὰ σᾶς, γιὰ δῆλη τὴν οἰκογένεια, καί, αὔριο, γιὰ τὰ παιδιά σας. Γιατὶ εἶναι ἔνα ἔργο ποὺ δὲν «παλιώνει». Σὰν γνήσιο ἔργο τέχνης.